
La pièce qui fait défaut. Lecture d'*Onirologie* de M. Maeterlinck

Ana Gonzalez Salvador



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1898>

DOI : 10.4000/textyles.1898

ISSN : 2295-2667

Éditeur

Le Cri

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1993

Pagination : 59-71

ISBN : 2-87277-005-4

ISSN : 0776-0116

Référence électronique

Ana Gonzalez Salvador, « La pièce qui fait défaut. Lecture d'*Onirologie* de M. Maeterlinck », *Textyles* [En ligne], 10 | 1993, mis en ligne le 09 octobre 2012, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1898> ; DOI : 10.4000/textyles.1898

LA PIÈCE QUI FAIT DÉFAUT

Lecture d'*Onirologie* de M. Maeterlinck

Pour Charles Grivel qui écrit dans le fantastique

J'aimerais mieux nuit et jour dans les sphingeries
Vouloir savoir pour qu'enfin on m'y dévorât.

G. APOLLINAIRE

S'IL VEUT ÊTRE DOCILE à l'appel de l'énigme que lui propose *Onirologie*¹, le lecteur doit suivre pas à pas le fil d'un récit dont le but est la reconstruction la plus fidèle — le compte rendu le plus exact — d'un étrange événement qui, malgré tous les efforts d'éclaircissement, demeurera pourtant obscur, *inexpliqué*.

Présentée de la sorte, cette œuvre pourrait épouser aussi bien le profil de l'enquête que celui du conte fantastique, par ailleurs très présent comme chacun sait dans le contexte littéraire de l'époque. Cependant, s'il est vrai qu'*Onirologie* est susceptible d'accepter cette qualification, il est également vrai qu'il est particulièrement difficile d'y démêler les éléments fantastiques de ceux qui feraient de lui un récit décadent ou symboliste. En fait, il peut être considéré comme une remarquable illustration de l'imbrication — par ailleurs usuelle — de ces trois modes «fin de siècle»², imbrication qui est, dans ce cas-ci, redevable fort probablement de la place que la narration accorde au *rêve*, «un des mots-clefs

¹ Maurice MAETERLINCK, «Onirologie», dans *Revue générale*, juin 1889. Je cite à partir de M. MAETERLINCK, *Introduction à la psychologie des songes et autres récits* (1886-1896). Bruxelles, Labor, 1985, coll. Archives du Futur.

² Mon propos n'est pas ici d'entrer dans une discussion qui porterait sur les différents points de vue critiques et théoriques qui essaient de proposer des définitions basées sur la divergence ou la ressemblance entre symbolisme, décadentisme et fantastique.

de l'époque», qui, selon Jean Pierrot³, résume «tout l'idéal esthétique, intellectuel et affectif de la génération littéraire de 1880». Car si le rêve peut générer à lui seul la dimension d'étrangeté inhérente au récit fantastique, il peut également représenter «l'un des moyens de deviner cette réalité supérieure et idéale garantie par la théorie du symbole», ou assurer le lien avec les états fébriles, maladifs ou hallucinés chers aux personnages «fin de siècle» de la décadence⁴.

Mais, dans le cas du conte qui nous occupe, au-delà de sa fonction de pivot sur lequel se grefferaient les «modalités» signalées ci-dessus, le rêve fait surtout émerger l'évidence d'une absence, d'un manque, d'une perte pourtant nécessaires à l'*articulation d'une parole confrontée à l'inarticulable et au silence*.

En effet, et contrairement à ce que le narrateur-protagoniste pourrait nous faire croire, le mystère ne réside pas seulement dans l'inquiétante relation qui s'établit entre le rêvé et le vécu. Le mystère ne se trouve pas seulement, pour le lecteur, à la place où le narrateur le lui montre. Il se cache, surtout, dans un *lieu autre* que la scène onirique, mais toujours en relation avec elle. En fait, il réside non pas dans ce qui apparemment est *inexplicable* — puisque le rêve est une énigme dont le texte fournit les clefs d'interprétation — mais plutôt dans ce qui, après avoir provoqué explicitement une attente chez le lecteur, demeure en fin de compte encore oublié, non dit, tu, hors-texte, perdu, *sans parole possible*.

Dans ce sens, *Onirologie* transcende la «fin de siècle» et anticipe sur des modalités narratives du fantastique plus proche de notre siècle.

Mais avant d'en venir au rêve et dans le but de le situer par rapport à son contexte — ce qui dans le conte précède et suit, au dire du narrateur, l'«anormal incident» de «la nuit d'octobre» —, il convient sans doute d'analyser le cadre dans lequel les événements ont lieu.

Dans ce sens, il faut signaler que, dès le début du récit, le personnage est présenté, à la manière du Des Esseintes d'*À rebours*, sous les marques de la décadence : fils «d'une faible et pâle Anglaise que l'amour a exilée en Hollande» et d'un père

³ Jean PIERROT, *L'imaginaire décadent*. Paris, P.U.F., 1977, pp.223, 227.

⁴ Ibid., p.226.

néerlandais émigré à Java, orphelin dès l'âge de deux ans, il a lui aussi quitté son pays natal pour rejoindre, aux États-Unis, un oncle puritain qui «disparaît à son tour» et, par la suite, un orphelinat habité par des enfants aux «vêtements lugubres», «presque muets». Là, il aura un seul ami, Walter, «une pauvre âme affligée et affaiblie», «mélancolique» ; il sera lui-même un «pauvre être maladif», «extraordinairement émacié», souffrant de «troubles nerveux», de «douleurs nocturnes», soulageant ses maux au moyen de l'opium et connaissant seulement l'«ennui d'une vie claustrale», «sans interstices».

Solitude, ennui, mélancolie, maladie, exil, drogue sont donc ses seuls familiers. Et si le personnage est à ses débuts un individu faible et souffrant, il restera par la suite un être dont l'«âme est demeurée pâle et malade et sujette toutes les inquiétudes et à tous les effrois».

Les traits de la décadence façonnent ainsi un personnage solitaire et affaibli ⁵, dont la principale caractéristique est l'*absence totale de souvenirs* concernant son enfance. Lacune qui sera par la suite à l'origine d'un *vouloir savoir* et d'une enquête sur «cette immobile nuit», ce *trou*. À l'opposé de cette espèce d'amnésie concernant l'enfance, l'adolescence abonde en souvenirs de malheurs qui provoquent, par contre, l'intense désir d'*oublier* cette période ⁶. Il faut tout de suite signaler que toutes ces données touchant le passé ne pourront à aucun moment être considérées comme superflues par le lecteur puisqu'elles lui sont présentées par le narrateur comme «les antécédents nécessaires» à la bonne compréhension du déroulement de l'histoire.

C'est donc dans ce contexte fermé, sans origines et sans avenir, que se produit un événement qui signifie non seulement une ouverture sur un autre espace (géographique), mais encore la possibilité de pénétrer dans un passé sans mémoire.

À l'âge de dix-huit ans, le protagoniste a en effet l'occasion de quitter pendant un certain temps l'orphelinat, de franchir pour la première fois «la grande porte» de ce lieu clos et de rejoindre le

⁵ Et par conséquent une proie facile de l'hallucination ou de la névrose dont le niveau de crédibilité serait alors à mettre en doute.

⁶ À ce propos, il faut remarquer la redondance des premières pages du récit : «j'ignore tout», «aucun souvenir», «sans autre souvenir que», «orphelinat oublié», «je me souviens trop nettement [des années d'orphelinat] mais j'aime mieux ne plus me souvenir», «nous ignorons», «je ne savais pas», etc.

«cottage» et l'«hospitalité maternelle» de «Mrs W.K.» (désignée dans le texte sous ces initiales), tante de son unique ami Walter et mère d'Annie.

C'est à partir de ce moment, entouré de ces trois personnages et dans ce nouveau décor, qu'auront lieu «les circonstances qui [précèdent] immédiatement l'anormal incident et l'énigme dont les ailes [laissent] pour longtemps leurs ombres sur [l'] âme» du protagoniste. Quant aux «circonstances» de ce que le narrateur qualifie d'«anormal incident», le lecteur pensera soit qu'il s'agit d'étranges événements susceptibles de provoquer le rêve qui s'ensuit, soit que la drogue («l'opium») favorise en effet l'hallucination, la lecture «flottante» — «au fil albumineux des visions sous-marines» — des poèmes *Walter Lady* (sic) et *Hero and Leander*⁷ de «l'insolite et aquatique poète anglais Thomas Hood» :

Avant tout (et c'était sans nul doute un effet de l'opium), ce dernier poème m'attarda, à cause de la descente du malheureux Léandre à travers toute la mer, en une immersion infinie, aux bras de la sirène, au milieu d'êtres muets aux yeux ronds, de plantes en jaune d'œuf, d'anémones d'aniline et de dahlias d'albumine, pendant qu'un vers monotone énumère entre les strophes les évolutions de leur passage en glauque spirale vibratile :

Down and still downwards through the dusky green.

Ce poème sert, en fait, de charnière entre le rêve qui, pendant la nuit, suivra sa lecture et la scène qui a déjà eu lieu le soir même au «fond du jardin», dans «le bois ancien, profond et obscur» où Annie (la fille de Mrs W.K.) laisse tomber son «anneau d'or» dans un «bassin» pour le récupérer ensuite «à travers l'eau froide». Un réseau est ainsi créé à partir de la séquence :

scène dans le bois — lecture du poème — rêve,

réseau dont l'articulation est particulièrement mise en valeur par la présence d'éléments — l'eau surtout — qui assurent la transition d'une scène à l'autre.

D'un côté, et comme nous dit le texte, le narrateur «en rentrant dans [sa] chambre après cette soirée au jardin, [prend] — induit peut-être à cette idée par l'image de la fontaine — un volume de l'insolite et aquatique poète anglais, Thomas Hood». De

⁷ Le poème reprend le mythe de «Héro et Léandre». Celui-ci traverse chaque nuit un fleuve à la nage pour rejoindre la prêtresse Héro sur la rive opposée. Une nuit d'orage, la flamme dont la lueur le guide s'éteint et Léandre, ayant perdu sa route, se noie.

l'autre, le rêve faisant suite à la lecture du poème est introduit dans le récit — comme, dans le cas précédent, «l'aquatique poète» est introduit à partir de «l'image de la fontaine» — grâce à la présence d'un autre objet réel — la glace⁸ — qui sert d'image analogique :

C'est ainsi que je m'endormis, en accueillant en mes yeux les rives hantées de la glace de la cheminée où je voyais s'enfoncer la spirale de Léandre — jusqu'au sommeil — et voici ce que je vis immédiatement après :

Sans nul préliminaire, je fus au fond d'un puits [...]

Quant au rêve lui-même, il est intéressant de souligner ce commencement abrupt qui offre au lecteur la possibilité d'imaginer une chute dans l'eau du puits comparable à celle de Léandre dans les profondeurs marines⁹. Cet exemple, entre autres, pourrait illustrer les raccourcis d'une trame qui, par ailleurs, frappe par son projet de reconstruction exhaustive des faits dans le but de leur interprétation didactique :

Maintenant, il faut que j'énumère très minutieusement tous les détails de la soirée et de la nuit de l'incident, car plusieurs d'entre eux pourraient avoir une importance spéciale au point de vue de l'explication et de l'éducation du phénomène [...].

Dans ce sens, il faut également préciser que la description du rêve est entrecoupée d'une série de réflexions touchant la nature de l'activité onirique dans un souci scientifique de transparence et d'exhaustivité qui renferme toutefois des pièges car, souvent, des phrases reportent à plus tard des éclaircissements qui n'arriveront jamais :

J'ai noté exactement ceci, parce qu'en l'éducation dont j'ai parlé, il importerait peut-être de tenter un grand nombre d'expériences analogues, afin d'attoucher ainsi, un peu au hasard, quelque scène endormie au fond de l'âme et que cette espèce d'incantation pourrait éveiller.

8 Le «miroir» ou la «glace» occupent une place importante dans le récit. La glace a ici la fonction d'assurer le passage d'un état de veille à un état de sommeil. Par la suite, elle offre au narrateur la vision du vide relatif à son passé.

9 À la différence que la descente de Léandre se fait «à travers toute la mer» dans une «immersion infinie» dans un décor qui génère plutôt l'image sphérique de l'œuf («yeux ronds», «plantes en jaune d'œuf», «dahlias d'albumine») que celle du puits «étroit» dans lequel se trouve le narrateur pendant son rêve et d'où il devra être tiré par une présence féminine. Dans ce sens, le récit fonctionnera davantage sur l'*unheimlich* provenant de l'absence angoissante (*angustia* : étroitesse) des plus familiers des visages (celui de la mère) que sur une *Mutterleibphantasie*.

J'ajoute enfin un antécédent accessoire, mais dont il ne faudrait cependant pas négliger l'aide ; au reste, on verra plus loin.

En dépit des promesses que contiennent ces «plus loin», ces «tout à l'heure», l'attente du lecteur sera pourtant déçue, surtout en ce qui concerne les données qui aideraient à mieux cerner les personnages de Walter, de Mrs W.K. et d'Annie, de sorte qu'un mystère continuera de planer sur les «circonstances» qui précèdent le rêve, si l'on entend cette fois-ci par «circonstance» non pas ce vers quoi le narrateur nous mène, c'est-à-dire l'induction d'une enquête psychique (la référence à cette *Society of Psychical Inquiries* qui clôt le récit), mais plutôt ce qui entoure l'irruption et la disparition des trois personnages dans la vie du protagoniste, mystère qui n'a plus trait au psychologique mais à un fantastique issu de l'écriture même, de la lettre... du nom.

En effet, Walter est désigné par un nom qui n'est pas le sien («il m'est impossible de le révéler ici» ; «nul ne le saura jamais») mais qui, au dire du narrateur, «se rapproche un peu de son véritable nom» et Mrs W.K. ne peut être «désignée que sous ces initiales». Les «tristes raisons» de ce silence sur l'identité des deux personnages — et dont le narrateur remet à plus tard, mais en vain, l'explication — introduisent ainsi l'énigme qui va entourer tout ce qui concerne leur présence — courte seulement en apparence — dans l'histoire. Par ailleurs, la discrétion sur le nom ne touche que partiellement Annie dont nous connaissons le vrai prénom, même si le patronyme reste *nécessairement* inconnu parce que lié au silence concernant le nom de sa mère.

De plus, Annie paraît jouer un rôle plus déterminant puisque la jeune fille est directement impliquée dans l'«énigme» qui fonde le rêve : au cours de celui-ci, son protagoniste est sur le point de mourir noyé «au fond d'un puits» d'où il est «arraché», «sauvé par un bras nu» d'une femme dont les traits ressemblent à ceux d'Annie. De la sorte, le nom de celle-ci — ainsi que son *visage* et sa *main* salvatrice — entrent dans un complexe réseau analogique, dont le noyau est un rêve — cet «anormal incident» — qui s'avère par la suite être la *remémoration inconsciente* d'un «accident» ayant réellement eu lieu dans le passé du narrateur.

En effet, la lecture d'une *lettre trouvée* parmi les papiers qui sont remis à celui-ci lors de sa majorité — lettre écrite par sa mère au père absent et datée à Utrecht — lui révèle que, âgé de «quatre mois et neuf jours», il a failli mourir noyé dans un puits d'où il a été tiré grâce à «l'angélique vitesse de [sa] mère».

C'est pourquoi l'on pourrait affirmer que l'«incident» est au rêve (présent) ce que l'«accident» est au vécu (passé) et que, dans la narration qui retranscrit ces deux scènes, d'un mot on glisse à un autre («incident»-«accident») comme on glisse du présent au passé et d'un statut d'incertitude à un statut *qui se voudrait* de réalité. Ce dernier est garanti par le désir qui pousse le protagoniste à vérifier et à confirmer, au cours d'un voyage à Utrecht — ville de son enfance où eut lieu l'«accident» —, l'existence effective de tous les détails — concernant surtout le paysage — qui ont meublé le décor de son rêve.

Le voyage sert donc de complément à la lettre car chaque élément du rêve doit trouver, dans l'enquête du narrateur parti à la recherche de son passé, ce répondant désiré de réel et de vrai. Cependant, les renseignements restent «incomplets», «infidèles» — le lieu et les êtres ne sont plus les mêmes —, et le récit se ferme sur l'insatisfaction et le manque mais surtout sur une lacune majeure que seul un dernier élément pourrait combler : la possession du portrait de la mère, disparu dans la liquidation des biens familiaux. Ce portrait — dont il «importerait extrêmement de retrouver les traces pour apaiser ou confirmer d'étranges inquiétudes» — serait la *preuve définitive* qui viendrait peut-être révéler que les traits de la mère étaient *réellement* ceux d'Annie et que le geste de celle-ci récupérant son anneau dans le bassin avait effectivement éveillé «une autre et étrange elle-même» ; ce portrait serait alors la pièce qui prouverait l'existence d'une «télépsychie», de la même façon que la lettre de la mère, à la manière d'un document qui certifierait la réalité du contenu du rêve, témoignerait de la capacité de l'être humain à «communier sans intermédiaire avec l'inexplicable».

De la sorte, au nom d'une «science nouvelle» qui, dans l'avenir, devrait étudier «cette faculté spéciale de la mémoire», le conte se termine sur un appel au lecteur comme agent susceptible de contribuer à la recherche et éventuellement à la découverte du portrait de la mère, cet *objet perdu* :

Or, il m'importerait extrêmement de retrouver ses traces, pour apaiser ou confirmer d'étranges inquiétudes, et c'est pourquoi je supplie tous ceux qui seraient à même de donner quelque indice à ce sujet, et en général au sujet de tous les desiderata de cet éclaircissement, de vouloir, au nom de tout ce qu'ils ont aimé un jour, adresser leurs renseignements à [...]

Ainsi, si le lecteur veut réagir et répondre à cet appel, il doit essayer de trouver *la pièce qui fait défaut* sans laquelle la mère de-

meurera à jamais sans visage, comme demeureront sans être identifiés d'autres éléments du récit qui restent à découvrir.

Pour cela, il doit suivre le fil conducteur — ce «fil albumineux» — sur lequel est construit le réseau signifiant. Car, au-delà du fantastique lié à l'aspect ésotérique doublé d'un symbolisme des lieux et des objets, il existe dans ce récit un autre niveau qu'il faut analyser et qui concerne une énigme reposant davantage sur l'«inexpliqué» (un fantastique du silence) que sur l'«inexplicable» (un fantastique du surnaturel). Niveau qui exige, pour le lecteur qui veut continuer le jeu, un travail sur l'analogie et sur l'association, un travail, en somme, sur le langage.

Le texte crée donc un réseau qui repose sur un scénario récurrent : un objet ou un être tombent à l'eau et cette chute est liée à la présence d'une femme. La série des séquences pourrait être reconstruite, chronologiquement, de la sorte :

I	II	III	IV
bois	poème	rêve	enfance
(bassin)	(mer)	(puits)	(puits)
Annie	sirène	Annie	mère
—	—	—	—
anneau	Léander	«kind»	«kind»

Néanmoins, s'il est vrai que cette série nous permet de représenter les quatre moments où le personnage féminin a trait à la chute dans l'eau, il est également vrai que cette série contient des constantes et des variantes qu'il faut commenter.

Il est évident que le rôle de la présence féminine dans le couple «sirène-Léandre» (II) diffère de ce qu'il est dans les trois autres dans la mesure où, dans ce poème, il s'agit d'une «femme» qui entraîne le personnage masculin vers les profondeurs, provoquant ainsi sa mort, alors que, dans les autres cas, la femme joue le rôle inverse. D'un autre côté, et en ce qui concerne le couple I, il faut remarquer qu'Annie laisse d'abord tomber son anneau d'or dans l'eau pour le récupérer elle-même ensuite, contrairement aux couples III et IV, où la femme sauve un être des eaux d'un puits sans qu'aucune information nous soit fournie sur la cause de la chute, qualifiée simplement d'«accident».

De ce qui vient d'être signalé, on pourrait déduire trois comportements chez les personnages féminins, qui caractériseraient trois types de femme :

- la femme qui provoque la chute et qui sauve des eaux (I) ;

- la femme qui provoque la chute et la mort dans l'eau (II) ;
- la femme qui sauve de l'eau en donnant la vie (III, IV).

Sans entrer dans une interprétation générale de cette typologie, disons tout de suite qu'elle offre ici l'avantage de mettre en valeur le personnage d'Annie dont l'importance est à souligner. En effet, c'est elle qui a la double faculté d'accéder aux deux gestes et, dans ce sens, *l'anneau* qu'elle porte serait le symbole de la circularité de la séquence 'chute et émergence'. Cependant, il faut remarquer que si, dans le rêve, elle se présente sous les traits de «celle qui tire de l'eau» (III), elle peut également, à l'état de veille, conduire le jeune protagoniste vers le bassin d'eau, sous la lune, «au fond du jardin où il y [a] un bois ancien, profond et obscur ; un bois où l'on [peut] s'attendre à mainte aventure», et cela de la même façon que la sirène entraîne Léandre, «down and still downwards», vers «le fond lunaire des prairies sous-marines». L'analogie (Annie = sirène) est alors tentante mais elle doit néanmoins être nuancée car, si Annie maintient une relation certaine avec l'obscurité et l'ombre, ce personnage «sans doute innocent» et qui ne sait «rien des tristes destinées» a plutôt le rôle de prévenir que de séduire : «ses frêles mains aux gants de ténèbres semblaient m'avertir comme d'un mal entre le mal qu'on allait me vouloir».

D'autre part, le rapport analogique qui s'établit entre les trois couples (I, III, IV) ne naît pas seulement du geste de 'sortir de l'eau'. Si on analyse les couples I et III, la possibilité d'établir une identité repose sur la ressemblance (traits du visage et homonymie) des deux personnages féminins («Annie» et «comme Annie»), alors qu'elle demeure plus obscure en ce qui concerne l'objet tiré de l'eau. Car — question incontournable — quel pourra bien être le rapport de ressemblance entre «anneau» et «kind» ?

Pour répondre à cette question, de même que pour compléter la chaîne signifiante que constituent les quatre couples, il faut se reporter aux LETTRES car il est ici question non seulement de la lettre de la mère adressée au père du narrateur-protagoniste, mais aussi de celle que ce dernier écrit, dès le début du conte, à Annie le lendemain de son étrange rêve. Chacune de ces deux lettres contient une description différente de l'épisode du puits et celles-ci diffèrent à leur tour de la première version offerte au lecteur par le narrateur. À chaque fois, c'est une *nouvelle rédaction* d'un événement qui est peut-être le même. De la sorte, si nous comparons — et cela dans l'ordre proposé par le récit — les trois versions, nous remarquons un supplément progressif d'information

qui présente l'avantage (pour le lecteur) de contribuer à la reconstruction du sens.

Ainsi, dans la première version, le narrateur déclare avoir «entrevu», du fond du puits où il se trouve, «un visage de femme», apparition suivie d'un «cri spécial, inconnu et incompréhensible», et d'un autre visage de femme dont les traits sont «en tout semblables à ceux d'Annie», quoiqu'en lutte «avec d'autres traits d'une indéfinissable impression».

Dans la seconde version — reproduction de la lettre adressée à Annie par le protagoniste — celui-ci déclare que, alors qu'il se trouve «au fond d'un insondable puits» où il risque de se noyer, «une très vieille femme» accourt, regarde dans le puits et exclame «une incompréhensible phrase en fort mauvais anglais»¹⁰. Cette présence est suivie de celle d'«une autre femme, semblable à [...] Annie, ou du moins, une presque en tout semblable à [elle], sauf quant au visage qui était bien plus triste».

La troisième version — la reproduction de la lettre de la mère — complète ces lectures de la façon suivante : le premier visage de vieille femme a un nom, c'est celui de la servante Saartje. La phrase entendue est presque identique à la précédente mais elle est, cette fois-ci, exprimée en néerlandais¹¹. Le deuxième visage aux traits semblables à ceux d'Annie *devrait être*, si l'on en croit le témoignage fourni par la lettre, celui de la mère.

La mise en corrélation des *points de vue* contenus dans ces trois écritures introduit ainsi la possibilité d'établir des identités et de mieux saisir le rapport signifiant qui existe non seulement entre les personnages féminins mais aussi entre les objets qui sont tombés dans l'eau : «anneau» (I), «kind» (III) — «kind» (IV).

Il sera encore question des *dérives de la lettre*. Lettre prise cette fois-ci non plus dans le sens de *missive*, mais dans le sens de *signe graphique*. Il s'agit, en effet, du rapport à la langue et de la différence de sens concernant le mot «kind» selon qu'il se réfère à l'anglais ou au néerlandais.

¹⁰ Le contenu de la phrase est : «The Kind is in the pit !». Maeterlinck, dans une note (p.31), précise : «Kind, en anglais : genre, espèce ; ou l'adjectif : bon, bienveillant». Ce qui signifierait : «Le genre (ou l'espèce, ou le bon ou le bienveillant) est dans le puits».

¹¹ «'t kind is in den put ! (L'enfant est dans le puits)» (p.33).

Dans la première phrase : «The kind is in the pit», le mot «kind» n'a pas un sens défini. Qui plus est, la note de Maeterlinck contribue même à disperser la signification puisqu'elle propose quatre acceptions possibles : «espèce, genre, bon, bienveillant». La phrase s'avère donc incompréhensible et ceci est d'autant plus significatif que le flou sémantique concerne justement l'objet qui se trouve «dans le puits». Indéfinition linguistique voulue par l'auteur et qui porte ici sur un objet que la première version désigne comme le «je» du narrateur («Sans nul préliminaire, je fus au fond du puits»), tandis que la troisième version, la lettre de la mère, désigne comme l'«enfant» («“t kind is in den put” (L'enfant est dans le puits)»). De la sorte, en comparant les trois versions, le lecteur déduit le sens de «kind» à partir de l'identité de «je» (1ère version) = «enfant» (3ème version), ce qui suppose qu'il aille au-delà des indications fournies par l'auteur lui-même dans sa note.

Cependant, étant donné que, dans la lettre, la mère, suivant l'expression néerlandaise, appelle son enfant «agneau», une nouvelle équivalence sémantique peut être établie entre le sème «bonté» contenu dans le mot «agneau» et l'un des sens proposés en note par Maeterlinck pour le mot anglais «kind», à savoir l'adjectif «bon»¹². Poursuivant la dérive linguistique, on est amené à souligner, par le biais de la quasi homographie ou homophonie «anneau»—«agneau», le rapprochement entre l'objet hors récupéré de l'eau par Annie (I) et l'être sauvé du puits par la mère (IV).

C'est ainsi que, au-delà de la valeur symbolique de l'anneau d'or, le travail sur la langue révèle qu'une relation existe, effectivement, entre l'*anneau* et l'*enfant*. Dans ce sens, il faut remarquer que le geste d'Annie laissant tomber son anneau d'or pour le récupérer ensuite signifie une sorte d'alliance entre celle-ci et le protagoniste, qui les autorise à rejoindre une dimension où le personnage féminin peut se confondre avec la mère et où le personnage masculin peut enfin retrouver l'enfant qu'il a été.

Annie ferait donc partie de ces êtres médiateurs qui, comme Walter ou comme Mrs W.K., permettent d'accéder à un autre espace et disparaissent. Car c'est Walter qui contribue à ouvrir la

12 L'autre possibilité, «kind» substantif, engendrerait la phrase 'Le genre (ou l'espèce) est dans le puits', sens qui ne serait pas à écarter étant donné le degré d'indéfinition d'un sujet encore «sans antécédents» qui puissent lui conférer une individualité.

porte de l'orphelinat sur les domaines de Mrs W.K., aidant ainsi le narrateur à quitter «un passé presque inconsistant [...] sans visage et sans mains de femme», pour rejoindre un univers habité de *visages* et de *mains* de femmes. Des visages d'abord flous et sans nom, auxquels les LETTRES (dans les deux sens indiqués ci-dessus) n'arriveront pourtant pas à conférer une identité certaine et complète puisque l'image du visage de la mère demeurera, à jamais, hypothétique, énigmatique.

Car c'est bien d'une *incomplétude* qu'il s'agit quant à l'*identité* des êtres et des choses. Ainsi, le narrateur poursuit un itinéraire qui le mène d'une ignorance presque totale — le vide de son passé, le trou de mémoire, le puits — à la projection d'un *vouloir savoir* provoqué par une missive, celle de la mère, qui ne fait que confirmer la toute-puissance du message contenu dans le rêve. Et si «l'influence [de la lettre de la mère] a réellement et à jamais déplacé l'axe [de la vie du narrateur]», elle ne fait, en somme, qu'exprimer par la parole ce que le protagoniste pressentait déjà à travers les signes des mystérieuses femmes du cottage des environs de Boston.

Une langue «subitement décelée maternelle» l'engage donc à mener une enquête sur ses origines, le condamnant ainsi à la tâche impossible de compléter le sens. Tâche que cachait pourtant déjà, comme un «danger», «l'hospitalité maternelle» de Mrs W.K. Car, de la même façon que Walter l'introduit dans un monde féminin et qu'Annie l'initie au monde du rêve, Mrs W.K., femme aux «anormales occupations» et aux «desseins étranges» — que le narrateur nous conseille d'ailleurs de continuer à ignorer —, est à la fois celle qui lui annonce un «mal» mais aussi celle *vers laquelle il se retourne* «comme on se retourne vers un pas dans une rue déserte».

C'est elle, en effet, qui représente le *seuil* que l'on doit franchir si l'on veut savoir quelque chose sur le lieu où il faudra retourner, passage qui ne se fait pas sans difficulté, sans danger, sans douleur.

C'est cette «hospitalité maternelle» qui représente, en effet, la demeure qui se trouve aux antipodes de l'endroit (l'orphelinat) qu'il «vient d'abandonner où, afin de sauvegarder toute égalité et d'écarter tout leurre d'avenir», il est interdit de révéler «quoi que ce soit au sujet [des] familles et [des] antécédents». Interdiction dont les séquelles semblent encore planer sur le récit des événements que le narrateur nous rapporte et qui a trait, principalement, au nom du père :

J'ai été obligé d'effacer de l'enveloppe le nom patronymique d'Annie, et de découper l'angle gauche de la lettre, car il portait en exergue le nom entier de Mrs W.K.

Silence sur ce nom mais aussi sur celui du père du narrateur qui, dans son absence et contrairement à la figure maternelle, n'engendre aucune question et demeure dans l'exil de l'ignorance et de l'oubli.

«Hospitalité maternelle» et parole maternelle renfermeraient donc le même «mal», le même «danger», dans la mesure où elles inciteraient à vouloir tout connaître à propos de l'«énigme» contenue dans le passé, ce territoire inconnu dont les frontières engloberaient même une période «préembryonnaire».

C'est pourquoi, au-delà des «inquiétudes» et des «effrois» qui peuvent encore le retenir, au-delà des «craintes d'approfondir», le narrateur, induit peut-être par la devise de cette femme — «at last shut to fears»¹³ — qu'il ne s'est pourtant «jamais absolument expliquée», poussé sans doute par le geste d'or d'Annie, ose «plonger en la joie de [sa] peur» comme on plonge dans une eau de connaissance.

Et cela, dans le but de mener l'enquête impossible¹⁴ sur une identité absente, sans visage, sur ce trou, ce sens submergé qui, lui, bien sûr, interdit, se dérobe indéfiniment, sans fond.

Ana GONZALEZ SALVADOR
Universidad de Extremadura

¹³ Il s'agit de la devise de Mrs W.K. : «at last shut to fears (enfin close aux peurs)».

¹⁴ Charles GRIVEL, *Fantastique-fiction*. Paris P.U.F., 1992 : «Le fantastique [...] est produit par le mouvement qui le soutient : le désir de savoir, mais le désir de ne pas rien que savoir. Que ça s'éclaire et pourtant que ça reste soigneusement obscurci» (p.16). Le fantastique est «un appétit [...] Je veux voir (ou dire, entendre dire) ce que je ne puis pas voir (dire) [...]» (pp.29-30).